

# Una relectura de Duchamp a través de *Alegoría de Género* (1943)

## A Rereading of Duchamp through *Genre Allegory* (1943)

Ana Pol Colmenares  
Universidad de Salamanca

Fecha de recepción: 18 de enero de 2016  
Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2016

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 27, 2015, pp. 177-190  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.007>

### RESUMEN

La presente investigación explora las tensiones entre intimidad y política a partir del collage *Alegoría de Género* (1943) de Marcel Duchamp<sup>1</sup>. Se revisa el uso de la alegoría y se analizan estrategias propias de la praxis del artista como el empleo de la metonimia y del chiste, es decir, de deslizamientos y desplazamientos de sentido entre significantes y significados. Se aborda también el cuestionamiento de las construcciones identitarias en su obra, en concreto el solapamiento que aquí se realiza entre identidad de género y nacional. Finalmente se especula sobre los guiños al tema de la conquista, habitual en su producción, desde diferentes enfoques alguno inédito.

### PALABRAS CLAVE

Marcel Duchamp. Alegoría de Género. Género. Metonimia. Conquista. Intimidad.

### ABSTRACT

This article explores the tension between intimacy and politics in Marcel Duchamp's collage *Genre Allegory* (1943). I focus on the use of allegory and other common strategies in his praxis, such as metonymy and jokes, and the concomitant process of displacement and the sliding of meaning between the signifier and the signified. The questioning of identity constructions in his work is also addressed, in particular the overlap found here between gender and national identity. Finally, I speculate on the well-known way in which Duchamp typically engages with the issue of conquest by using different perspectives, including some that are unpublished.

### KEY WORDS

Marcel Duchamp. Genre Allegory. Gender. Metonymy. Conquest. Intimacy.

---

<sup>1</sup> El artículo surge de la investigación recogida en mi tesis doctoral. Quiero agradecer una vez más a mi directora, Tonia Raquejo, toda la ayuda que me brindó durante este proceso.



Fig. 1. Marcel Duchamp, *Alegoría de género (retrato de George Washington)* (1943).

*Alegoría de género (retrato de George Washington)* (1943) es un ensamblaje compuesto con cartón, gasa, clavos, yodo y estrellas doradas de 53,2 x 40,5 cm. que pertenece a la colección del Centre Georges Pompidou<sup>2</sup> de París (fig. 1). La obra consiste en un mapa de Norteamérica girado 90 ° a la derecha, de manera que la costa oeste queda arriba y la este abajo. En el área donde se sitúa Estados Unidos aparece una gasa manchada de yodo que emula su bandera, un tanto deformada. Las barras rojas han pasado a ser rastros que recuerdan a la sangre seca –sucia–, mal trazados, y trece estrellas aparecen distribuidas al azar, descolocadas a lo largo de todo lo que sería la bandera. Para completar la *alegoría* los bordes del trapo siluetean dos perfiles, atribuidos a Washington y a Lincoln<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Gaze teintée, ouate, papier gouaché découpé, papier doré, clous, dans boîte en bois et verre. 54,8 x 42 x 8,4 cm. Inscriptions: S.D.T.R.H.D.R. à l'encre sur le bois: Allégorie de genre / MARCEL DUCHAMP / N.Y. / 1943.* Ficha de *Alegoría de género (retrato de Georges Washington)* en el Centre Georges Pompidou [en línea], <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cXbkp4/rqGebEk>. [Consulta: 25 de noviembre de 2013].

<sup>3</sup> El de Washington es claro que pertenece a él, sobre el de Lincoln hay más ambigüedad en torno a su correspondencia.

## 1. Alegorías y traperos

El título parece ser el primero en empujarnos hacia la operación semiótica que se está llevando a cabo a partir de un símbolo como es el de la bandera estadounidense. En *El origen del drama barroco alemán* Walter Benjamin profundiza en el análisis de la alegoría y el símbolo volviendo sobre los usos de la alegoría en el barroco y posteriormente en Baudelaire, análisis que continuará en los *Pasajes*. Para Benjamin la diferencia entre símbolo y alegoría no depende de la manera en la que idea y concepto relacionan lo particular con lo general, sino que lo decisivo es la idea de tiempo, de modo que en la alegoría la historia aparecerá como naturaleza en decadencia o ruina<sup>4</sup>. De ahí se sigue que la proliferación de lo alegórico esté estrechamente ligado a las formas de percepción propias de épocas de ruptura social, guerra o sufrimiento<sup>5</sup>. La alegoría sería, además, una herramienta adecuada para desarticular el mito, por operar precisamente desde el fragmento; la ruina conseguiría así desmontar, fisurar, el monumento; por lo que más allá de conectar con un estado de tristeza por la fugacidad que convoca, la ruina tendría un sentido de práctica política: informa la práctica política. Debido a ello, se convertiría en políticamente instructiva, justamente, por su capacidad de desintegración del monumento que, construido para significar la inmortalidad de la civilización, pasaría a transformarse en una prueba de su transitoriedad. En este caso, el planteo es trasladable a la bandera que opera en estos términos, como símbolo (monumento) vinculado a cierta inmortalidad de la civilización –la que representa la cohesión de dicha civilización en un estado-nación– siendo así que su presentación como ruina (en el estado “ruinoso” en el que la sume Duchamp) la somete a una desintegración que evidencia una misma transitoriedad a la referida por Benjamin; vendría, por tanto, a desarticular el mito que la envuelve y que contribuye, como tal, a dar forma a la historia de la nación<sup>6</sup>.

Cuando Benjamin acude a las particularidades de la alegoría en el contexto del barroco señala, como rasgo característico de especial importancia, su capacidad para perder su significado inicial y adquirir otros. Esta volubilidad de la significación o transitoriedad permanente será la que encuentre Baudelaire en los objetos del siglo XIX y por lo que él también volverá sobre los procesos alegóricos. Para Benjamin, esta manera baudelaireana de entender los objetos como alegóricos tendría que ver con el hecho de que estos se hubieran convertido en mercancías dentro de la sociedad capitalista de la modernidad que en ese momento abrazaba Baudelaire. En este tipo de sociedades las mercancías fluctúan con respecto a sus significados, para significar en cada momento lo que las leyes del mercado se propongan que deben significar. En cuanto el objeto deviene mercancía deviene alegoría, pues pasa a tener un precio dado. Su significado, a partir de entonces, es el pre-

---

<sup>4</sup> Susan BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p.189. Es además importante destacar lo propio de la temporalidad del símbolo que presenta la teoría benjaminiana. Para él, que vuelve sobre los planteamientos de Creuzer uno de los rasgos fundamentales que diferencian el símbolo de la alegoría es la temporalidad, el símbolo se caracteriza por instantaneidad (presente eterno) y su brevedad mientras que la alegoría tiene un carácter de transitoriedad, una historia móvil aunque se fije en la ruina, petrifique lo fugaz, opera así en ella una dialéctica de la historia. Como Benjamin indica: “esa amplitud secular, histórica, que Görres y Creuzer atribuyen a la intención alegórica, es, en cuanto historia natural, en cuanto historia primordial del significar o de la intención, de carácter dialéctico. La relación entre el símbolo y la alegoría se puede definir y formular persuasivamente a la luz de la decisiva categoría del tiempo (...). Mientras que el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado”, en Walter BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 158-159.

<sup>5</sup> “Benjamin había argumentado que la alegoría barroca era la forma de percepción propia de una época de ruptura social y guerra prolongada en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica. De allí que el retorno a la alegoría podía ser interpretado como una respuesta a la horrenda destructividad de la I Guerra Mundial”, en BUCK-MORSS, 1995, p. 201.

<sup>6</sup> “La *Revolución Copernicana* de Benjamin despoja a la historia de su función ideológica legitimadora. [...] Benjamin nos vuelve conscientes de que la transmisión de la cultura (alta y baja), central en su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura en sí tenga el poder de cambiar lo dado, sino porque la memoria histórica afecta de manera decisiva a la voluntad colectiva y política de cambio. En realidad, es su único nutriente”, en BUCK-MORSS, 1995, p. 14.

cio que le sea otorgado y, si el significado es su precio, está por tanto sujeto a la variación. En palabras de Buck-Morss, “las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. Los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías. Su precio es su significado abstracto y arbitrario”<sup>7</sup>. Un transitar por las significaciones que, como proceso, no estará nada alejado de la oscilación de valores que van recubriendo las fechas conmemorativas a través de las celebraciones. El deambular que propone Duchamp no dista tampoco mucho del de Baudelaire, cuando evoca al trapero<sup>8</sup> como recolector de los restos, de los desechos de la sociedad. Así, retoma la bandera (*drapeau*) originaria como un “trapo” (*drap*), para simplemente “emplearla”<sup>9</sup> en una otra formulación que trae a presencia los encubrimientos llevados a cabo en los procesos de legitimación de la Historia.

Esta imagen huella de algo otro y camino de ser borrada, este fragmento, se inserta de lleno –dentro del léxico duchampiano– en la categoría de *inframince*. De hecho, para Duchamp la alegoría sería una aplicación del *inframince*: “La alegoría / (en general) / es una aplicación / de lo infra leve”<sup>10</sup>. Por lo que activará aspectos concernientes al contacto y la separación (*écart*)<sup>11</sup> y, en relación a ello, deslizamientos (desvíos), muy representativos de la crisis que afecta a la representación.

Por otro lado, si volvemos sobre la etimología del vocablo, la alegoría proviene del griego *allos* (otro), *agorein* (hablar), lo que significa “hablar de otro modo”<sup>12</sup>, estableciendo, así, otro nivel de significado más allá de lo “real”<sup>13</sup>. Aunque, la alegoría parece que aquí, en la obra de Duchamp, no solo habla de otro modo, sino que además hablaría del *Otro* y de lo otro que permanece oculto. Habla de *otro modo* en el sentido estricto del lenguaje en tanto que descoloca y deforma el símbolo: las barras pierden su simetría y su limpieza, las estrellas se esparcen sin orden ni concierto, la suciedad informe del trapo dibuja el perfil de los presidentes y el mapa está girado. Pero también habla de lo Otro, en tanto que alude al “otro género”<sup>14</sup> y no solo al género sino que en ese Otro resuenan Otras culturas arrasadas por el pensamiento blanco-occidental (en este caso, bien los nativos norteamericanos, bien los esclavos negros). Duchamp estaría haciendo uso de un similar proceso de inclusión al realizado en *Rose Sélavy*, que funcionaba como alter-ego femenino (del otro género) y como alter-ego judío (otra religión).

<sup>7</sup> BUCK-MORSS, 1995, p. 202.

<sup>8</sup> “Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha desperdiciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación; la selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute”, en Charles BAUDELAIRE, “Sobre el vino y el hachís”, en *Obras*, I, pp. 249-250, citado en Walter BENJAMIN, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 357.

<sup>9</sup> “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [N1 a, 8]”, en BENJAMIN, 2005, p. 462).

<sup>10</sup> Marcel DUCHAMP, *Notas*, Madrid, Tecnos, 2009, p. 21.

<sup>11</sup> *Écart* es un término francés que podríamos traducir como “separación”. Pero también puede ser “distancia”, “alejamiento”, “desviación”, “brecha” o “apertura”. En el sentido empleado por Duchamp lo entenderemos como “separación” o “distancia”.

<sup>12</sup> Para este acercamiento, así como para las referencias a lo expuesto por Quillingan y McHale, véase el concepto de alegoría desarrollado en V. E. Taylor y C. E. Winquist (eds.), *Enciclopedia del posmodernismo*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 20-21.

<sup>13</sup> Como ha señalado Maureen Quillingan, la alegoría incide sobre el hecho de que el lenguaje puede contener diversos significados al mismo tiempo. Ya en el siglo XX, desde el terreno de la lingüística se ha venido entendiendo como un recurso que fuerza al límite los signos y su evidente artificio, abriendo vías para desestabilizar verdades universales, es decir, culturales. McHale sostiene desde ahí que la narrativa posmoderna hace un uso recurrente de la alegoría con objeto de establecer “principios contradictorios” o posiciones irresolubles. En otras ocasiones la alegoría podría recurrir a una simpleza extrema en la asociación de las correspondencias, en un intento de ironizar sobre sí misma (dicho nivel de ironía se remonta ya a los orígenes del empleo de lo alegórico). Según estos enfoques, siempre requiere de la participación total y activa del lector-espectador en la construcción del significado, puesto que remite a elementos previamente admitidos como portadores de significado, esto es, arbitrarios, y por tanto, culturalmente consensuados o asimilados.

<sup>14</sup> Recordemos que la obra estaba destinada a ser portada de una revista, *Vogue*, orientada a un público “femenino”.

## 2. Deslizamientos: chiste, metonimia

Como en otras muchas ocasiones, se ha achacado la aparente broma a la afición de Duchamp por burlarse de todo aquel que le encargaba<sup>15</sup> una obra, habiéndose estancado la mayoría de los análisis en este punto. Pero veamos con calma los dispositivos que Duchamp activa a través de su praxis. Porque, de hecho, si lo contemplamos como una broma tramposa o como un chiste<sup>16</sup>, lejos de que su contenido sea menos preciable, lo que nos viene a desvelar son los entresijos del engranaje de desplazamientos que se articulan a partir de los mecanismos intrínsecos al chiste mismo. Unas estrategias que se corresponden con aquellas diseccionadas por Freud en sus análisis del chiste como procedimiento lingüístico, donde, como él señala, lo que está operando es un desplazamiento de los significantes. Esta cadena de deslizamientos, equiparable a la del chiste, es muy similar también, en cuanto a su funcionamiento, a aquella que se produce en la metonimia. Podemos, de esta manera, rastrear toda una serie de remisiones metonímicas que vendría a ser la que trazaría, la que daría forma, a esta alegoría. Estos procesos metonímicos –de desplazamiento– cobrarán gran importancia por su *modus operandi* dentro del lenguaje afectivo en su operar con lo político.

El *assemblage* o collage, recordemos, se compone así de una gasa empapada en yodo –que le aporta ese color característico de la sangre sucia o seca– y fijada a un cartón de fondo por medio de trece estrellas doradas, colocadas sobre puntas pintadas de blanco; pegado al cartón está el mapa geográfico de Norteamérica girado a la derecha.

La aparente mancha de sangre –presuntamente menstrual– que cubre la bandera dibujando –o más bien desdibujando– sus barras ha sido, sin duda, la que más suspicacias ha levantado, con variadas interpretaciones<sup>17</sup>. Así, se ha aludido tanto al cinismo sexual (Robert Lebel) por ilustrar una revista “mensual” femenina (*Vogue*) como a la regla del otro icono por excelencia de la patria norteamericana: su estatua de la Libertad (alusiva, a su vez, a la independencia). Otras interpretaciones, como las de Schwarz, hablan de un simbolismo macabro como presentimiento de Hiroshima<sup>18</sup>; algo que también podría ser, si bien no se requeriría de esa capacidad profética para dar sentido a una sangre derramada que tendría ya suficientes antecedentes en el pasado, sin necesidad de transportarnos a un, por aquel entonces (1943), futuro cercano (1945). Consecuentemente, lo que nos interesa aquí no son tanto las interpretaciones como profundizar en el análisis de cómo interactúan los elementos empleados.

## 3. La sábana-piel (*drap-peau*)

El conjunto que resulta podría evocarnos tanto vendas, trapos, como sábanas manchadas o, incluso, un colchón raído –las estrellas dispersas recuerdan los colchones antiguos, que presentaban esta especie de mullido irregular– y, desde ahí, la imagen construida por Duchamp plantea la superposición de dos realidades aparentemente distanciadas: una pública, en tanto que espacio físico que comprende todo el terreno nacional, cubierta por otra que remite al individuo y a un contexto de intimidad. El mismo contraste se produce respecto a los materiales, estando por un lado los definidos e identificables, como el mapa –que atiende a la realidad geopolítica establecida–, y por otro, aquellos “blandos”, informes u orgánicos –corporales por yuxtaposición–, como es la gasa manchada. Podríamos así leerla como una cama (sábana) atravesada por

<sup>15</sup> Hay que tener en cuenta que la obra es un encargo que le hace a Duchamp la revista *Vogue* para la portada destinada a conmemorar el Día de la Independencia.

<sup>16</sup> Hemos optado por usar el término “chiste” por considerar el mecanismo de desplazamientos que emplea Duchamp análogo al del chiste descrito por Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

<sup>17</sup> Véase: Angelica PABST, “Dans les règles de l’art”, en M.L. Bernadac y B. Marcadé (coords.), *Fémininmasculin. Le sexe de l’art*. París, Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 353-355.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 354.

lo político, o ya no atravesada sino construida sobre, directamente, un contexto político. Para ello podemos partir del terreno del lenguaje mismo, donde el guiño nos vendría dado desde el propio significante (bandera), que en francés –lengua materna de Duchamp– sería *drapeau*. Si separamos la palabra, en su raíz estaría *drap*, que significa “sábana” o “trapo”. Jugando con las palabras, denominador común de su poética, podríamos dividir *drapeau* en *drap* (sábana, trapo) y *peau* (piel). A partir de aquí, las conexiones entre la bandera y la sábana o el trapo –“íntimo”, usado para la menstruación– se nos revelan más evidentes, aunque las relaciones significativas asociadas a los campos semánticos tanto del trapo como de la piel no se agotarían aquí. Estas podrían discurrir, entonces, desde por ese trapo “íntimo” a por una cama de sábanas ensangrentadas tras la ruptura del himen, y de ahí también la alusión al género revelada en el título, pasando por otras cuyas connotaciones se pondrían en juego a través de esa piel (*peau*) roja de sangre, que rápidamente nos transportaría al “piel roja”. Ese “otro” (nativo) estaría ya presente, de alguna manera, en el mapa, cuya posición invertida apunta a su vez a la *Conquista del Oeste* (arriba) y, por consiguiente, a la separación de bloques este-oeste que marcaron la contienda a partir de la que se realiza la “unión” y emerge el país; un país cuyo estado fundacional se asienta hasta tal punto en el mito, que se encuentra desposeído de todo el resto de relatos.

Por otro lado, resulta reiterativo en Duchamp el hincapié que muestra y la importancia que concede al género en los procesos de elaboración de la identidad, así lo revelaba su conocido alter-ego femenino, *Rose Sélavy*; sin olvidar que dicho alter-ego incluía en su germen una parte (*Sélavy*) que aludía a la religión por hacer referencia a un apellido judío. De hecho, la primera intención de Duchamp cuando determinó cambiar de “identidad” fue la de pasar de una religión a otra, y sería posteriormente cuando se inclinó por un ficticio cambio de “sexo” (género)<sup>19</sup>. Este gesto performativo marca un sesgo en la obra duchampiana a la hora de repensar la identidad a través de la exploración de los márgenes impuestos por la cultura establecida (construcción cultural del hombre blanco occidental); a partir del que la sospecha recaerá sobre esta identidad entendida como culturalmente construida y sustentada en una simbología eminentemente visual.

La correlación, por tanto, entre el “salvaje” –el nativo americano o posteriormente los esclavos africanos– y la mujer<sup>20</sup> sería bastante apropiada en términos culturales, como ya se ha analizado desde la teoría de género, postcolonial, decolonial o los estudios subalternos<sup>21</sup>. Por su parte, como ha señalado Kristeva, con respecto a la creación femenina y la especificidad de lo femenino, esta especificidad no es clara, parece no corresponderse tanto con unas características exclusivas de lo femenino como de lo marginal; en esta misma dirección, Angélica Gorodischer incide en cómo “en la medida en que el machismo considera a las mujeres como seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido”<sup>22</sup>.

La mujer y el “salvaje” aglutinan, desde el punto de vista falocéntrico, una serie de características que remiten al caos, al desorden. Un desorden que, a través de nuevo de un desplazamiento metonímico (por contacto), es el que convocan las sábanas (trapos) revueltas que cubren el terreno norteamericano. La visión de la mujer como caos y oscuridad, siguiendo con lo expuesto por Kristeva, provoca que, consideradas como límite del orden simbólico, encarnemos las propiedades desconcertantes de toda frontera, no

<sup>19</sup> “Quise cambiar de identidad y la primera idea que me vino a la cabeza fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o tentara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Era mucho más fácil! De esa idea surgió el nombre de *Rose Sélavy*”, en Marcel DUCHAMP, *Palabras a otro. Fragmento de la entrevista con Pierre Cabanne*, Madrid, Anagal, 2008, p. 107.

<sup>20</sup> A nivel iconográfico un buen resumen aparece en Pilar PEDRAZA, “La mujer, esa salvaje”, en P. Pedraza y R. Bartra (coords.), *El salvaje europeo*, Valencia, Fundación Bancaja, 2004, pp. 145-170, en el que se aborda, ya desde las fuentes clásicas la construcción de todo un imaginario occidental de la mujer como salvaje.

<sup>21</sup> Este es uno de los argumentos centrales que se esgrime en el brillante ensayo de Silvia FEDERICI, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010, en el que hace un recorrido por ese imaginario de los subalternos (herejes, campesinos, mujeres, nativos...). Para otras fuentes teóricas, entre las traducidas, véase Gayatri SPIVAK, *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011; y Rosi BRAIDOTTI, *Lo Posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.

<sup>22</sup> Moi TORIL, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 171.

estando ni dentro ni fuera, perteneciendo a lo ambiguo y, por tanto, adquiriendo la facultad de destruir el orden y la limpieza propio de los límites estrictos. Esta capacidad de desestabilizar y de romper la pulcritud de las apariencias e incluso, de funcionar como el peor de los venenos, se ha venido vinculando culturalmente, entre otras cosas, a la sangre que brota del himen en su ruptura o también, a la proveniente de la menstruación<sup>23</sup>. “La regla que rompe las reglas” genera una sangre que no proviene de ninguna herida y que mana de dentro, colapsando las fronteras y entrando, así, en la categoría de lo abyecto<sup>24</sup>. Una de las paradojas implícita a esta estigmatización es sin embargo que a la mujer como madre se le obvia la suciedad –pese a pasar a ser otro tipo de ser desconcertante, siendo entendida igualmente como abyecta–. De hecho, parece que aquí es donde podría descansar otra de las ironías de lo “alegórico del género”: es a la madre dadora de vidas para esa patria a la misma a la que se le oculta el trapo menstrual, pero y también a la que se le visibiliza la sábana manchada, prueba de la custodia de su virginidad hasta la legalización de la unión matrimonial; por lo que el cuerpo femenino se sume así en un proceso de reificación constante, en el que su valor y su significado están sometidos a la fluctuación de las necesidades del mercado que capitaliza su cuerpo: un cuerpo que se articula tanto como sexualmente productivo como sexualmente sometido, a través de un orden de regulación del deseo androcéntrico. De tal manera que la reproducción biológica se inscribe como naturalizada cuando es, en realidad, dictada desde un orden social<sup>25</sup>, siendo que “la fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada”<sup>26</sup>. Una práctica naturalizada similar sería la que se ejerce sobre el terreno geopolítico, al trazar sus fronteras, y que se explicita en la obra a través de unos límites antropomorfizados del terreno. La imagen de Duchamp funcionaría así como una burla de los mecanismos de naturalización de la Conquista; también, como parodia del patriotismo norteamericano, tanto desde la figura de la “madre” productora de soldados<sup>27</sup>, como desde el perverso uso –en términos de representación– de la libertad si pensamos en su icono femenino: la estatua de la Libertad, emblema escultórico de la nación. Ambas agitarían su *drapeau*,

<sup>23</sup> La sangre femenina se vincula culturalmente con propiedades maléficas que provocan desde la muerte a la apatía. Y si la sangre de una herida es ya peligrosa, aquella que surge de la ruptura del himen o de las reglas es “el peor de los venenos”. Variadas normas sociales apartan o aíslan a las mujeres de ciertas funciones o del resto de la comunidad durante esos días, en PABST, 1995, p. 353, que cita a su vez un clásico de la antropología, James George FRAZER, *Le rameau d'or*, París, Robert Laffont, 1981, pp. 568-579 y 622-629.

<sup>24</sup> “No es pues la ausencia de limpieza o de salud lo que hace abyecto, sino lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entredós, lo ambiguo, lo mixto”, en Julia KRISTEVA, “Aproximación a la abyección”, *Revista de Occidente*, nº 201 (1998), pp. 110-116.

<sup>25</sup> Para Federici existe un vínculo claro entre la emergencia del sistema capitalista y la institucionalización de un sistema de riguroso control de la reproducción femenina. Así las políticas epistemicidas de caza de brujas surgen primordialmente para apartar a la mujer del control reproductivo: “si en la Edad Media las mujeres habían podido usar distintos métodos anticonceptivos y habían ejercido un control indiscutible sobre el proceso del parto, “a partir de ahora sus úteros se transformaron en territorio político”, controlados por los hombres y el Estado: la procreación fue directamente puesta al servicio de la acumulación capitalista”, en FEDERICI, 2010, pp. 138-139.

<sup>26</sup> Pierre BOURDIEU, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 37.

<sup>27</sup> En la entrevista que le realiza Pierre Cabanne, cuando este se refiere a las interpretaciones de *Le grand verre* como una “negación de la mujer”, Duchamp le responde: “Se trata primordialmente de una negación de la mujer en el sentido social de la expresión, o sea, de la mujer-esposa, la madre, los hijos, etc. Yo he evitado todo eso cuidadosamente”, en DUCHAMP, 2008, p. 131. Como sabemos, Duchamp reniega no solo del patriotismo, sino de la formulación social de la familia, y en concreto aquí recalca el vínculo de la mujer como madre. En la obra, las analogías entre ambas construcciones sociales están sometidas a una constante oscilación. En otro momento de la entrevista, Duchamp afirma: “Yo había dejado Francia por carecer de militarismo. Por falta de patriotismo, si usted quiere. [Cabanne:] ¡Y fue a parar en medio de un patriotismo aún peor! [Duchamp:] Fui a parar en medio del patriotismo norteamericano que, evidentemente, era peor”, en DUCHAMP, 2008, p. 95. Y cuando en la misma entrevista le preguntan por *Alegoría de género*: “Me dijo si quería hacer una portada para el Cuatro de Julio norteamericano, que es el equivalente del Catorce de Julio francés”, en DUCHAMP, 2008, p. 146. El subrayado es mío. El 14 de julio de 1880 fue declarado día de la Fiesta Nacional francesa, en conmemoración del 14 de julio de 1789 (toma de la Bastilla), y también en memoria de la Fiesta de la Federación. La primera rememora una jornada sangrienta, la segunda una festiva. Parece por tanto que el fechado de ambos días nacionales toma como referencia dos jornadas protagonizadas por el derramamiento de sangre, a partir del que se conforma el modelo de estado-nación que se conmemora, y esto está presente en la reflexión de Duchamp.

su bandera-trapo particular (íntimo), en un retorcimiento de la ironía, durante el Día de la Independencia, donde dicha independencia parece asentarse sobre una menstruación entendida como liberadora de la función reproductora, es decir, de la producción de soldados para el estado; un papel otorgado social y políticamente a la mujer en épocas de guerra<sup>28</sup> que se ha tratado de perpetuar hasta hoy. Precisamente, el cine estadounidense sigue todavía nutriendo este imaginario ofreciéndonos películas de madres abnegadas que van cediendo sus hijos al servicio de la patria para ayudar en la *conquista* de nuevas tierras.

Si nos remitimos al bombardeo de Hiroshima y Nagasaki, al que aludía Schwarz como premonición, podemos ver hasta qué punto el lenguaje y la simbología vinculada a los significantes son manipulados en pro de la ideología. En un gesto “alegórico”, tan poco ingenuo como el duchampiano, el bombardero Boeing B-29 desde el que se arrojó la bomba fue bautizado con el nombre de la madre del piloto, el coronel Paul Tibbets. *Enola Gay* cedía así su nombre al avión que arrojó la bomba de destrucción masiva sobre Hiroshima en un homenaje a la maternidad y a la patria, poniendo en solfa los mecanismos de privatización manipuladores de la historia, propios de una sociedad en la que el hecho más atroz se puede rodear y construir desde la intimidad entrañable de una familia. Esta guerra “familiarizada” es reconducida en particular hacia el universo femenino y maternal. No olvidemos que la bomba se llamó a su vez *Little Boy*, de manera que más que de un bombardeo parece que estemos hablando de un parto<sup>29</sup>, de una madre que arroja a su pequeño al mundo, redundando de nuevo sobre una perversa iconografía de la mujer que aglutina los papeles de madre y monstruo para ser simultáneamente una madre portadora de la vida y, a su vez, de la muerte. Dejando a un lado una enumeración –que se haría demasiado extensa– de la reutilización perversa de los significantes asociados a lo femenino para incorporar nuevos significados, y retomando esa premonición señalada por Schwarz, podríamos entender como tal el desplazamiento llevado a cabo a través del nombre de la madre del piloto; de tal modo que lo que Schwarz entiende como premonitorio no nacería tanto de una profética visión de futuro como de la capacidad para detectar los mecanismos ideológicos que operan sobre el lenguaje y su representación. Si indagamos en la historia de la bandera norteamericana volvemos a toparnos con este tipo de construcción simbólica mediada por el relato personal proveniente del mundo femenino. Así, la elaboración de la primera bandera se le atribuye a una joven costurera de Filadelfia en 1776, situando la acción en el marco del relato histórico que rodea el nacimiento del estado-nación. George Washington y otros dos miembros del Ejército Colonial presentaron a Betsy Griscom Ross un boceto que ella se encargaría de materializar, siendo el único cambio introducido por la costurera el de sustituir las estrellas de seis puntas por otras de cinco. De esta manera y según el Relato oficial<sup>30</sup>, el “honor” de la confección de la bandera pertenecería a una mujer, ensalzando el personaje de Betsy Ross (fig. 2)<sup>31</sup> como modelo de patriotismo para las jóvenes estadounidenses y, según se fabula la anécdota, convirtiéndolo en un símbolo de las contribuciones de la mujer a la Historia del país.

Por su parte, la bandera sería usada y “manchada” tres días después de su confección en la batalla de Oriskany, la que expulsaría definitivamente a los colonos, los ingleses. Esta primera bandera constaba de trece franjas rojas y blancas distribuidas en forma alterna, que representarían los trece estados recién creados, y trece estrellas sobre un único fondo, que simbolizaría su fusión en una sola unión. De la correlación establecida entre los estados y las estrellas se sigue que cada vez que un estado ingresaba en la Unión Americana se agregaba a la bandera una nueva estrella, hasta contener las cincuenta actuales; y el día que

<sup>28</sup> Esta posición de la mujer es una de las funciones sobre las que pivota, de una manera más o menos explícita (en función del sistema político) la estatalización del cuerpo de las mujeres.

<sup>29</sup> De hecho, el código secreto que confirmaba el éxito de la operación era *the baby was born* (el bebé ha nacido). Un nacimiento, el de *Little Boy*, que por otro lado haría estallar en mil pedazos la posibilidad de una manera de pensar edificante, en Jonathan MARTINEAU, *Sombras de justicia, consecuencias políticas de una concepción naciente del ser*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 6.

<sup>30</sup> El Relato puede leerse en la página oficial del Gobierno de Estados Unidos que recoge su Historia, en <http://www.ushistory.org>. [Consulta: 25 de noviembre de 2013]

<sup>31</sup> Betsy Ross es un personaje muy popular en Estados Unidos.



se estableció para realizar los cambios en la bandera (mediante la inclusión de nuevas estrellas, análogas a los nuevos estados), en el caso de que se hubiera “anexionado” algún territorio, es, precisamente, el Cuatro de Julio, Día de la Independencia.

La actual bandera constituye uno de los símbolos más reverenciados por sus ciudadanos, según se explica en las páginas oficiales: “Las franjas rojas y blancas y las estrellas blancas sobre fondo azul relatan la historia del país, de su espíritu indomable y de su amor a la libertad”. Los Estados Unidos son una de las naciones que más apego tiene a este tipo de símbolo nacional que, según sus interpretaciones, contendría en su despliegue de colores y estrellas toda una historia legendaria y constituiría en sí misma una alegoría. El mismo George Washington lo relató en los siguientes términos: “Tomamos las estrellas del cielo, *el rojo de nuestra madre patria*, separándolo con franjas blancas para de esta manera indicar que nosotros nos hemos separado de ella, y las franjas blancas pasarán a la posteridad como símbolo de la libertad”<sup>32</sup>.

La “madre patria”, la “*mère Patrie*” o la “motherland” se refiere, en cualquiera de las tres lenguas, a la nación “madre” con la que se relaciona un grupo de individuos, bien por ser su lugar de nacimiento o el origen de su grupo étnico. Se emplea además para señalar la relación histórica, política y cultural entre las colonias y los colonizadores. De nuevo, se produce una apropiación de un término del campo semántico del parentesco para construir una relación simbólica, generada desde el lenguaje, que familiariza al invasor, obviando precisamente lo específico de toda invasión: la violencia y las opresiones impuestas al colonizado.

Por otro lado, si pensamos que los perfiles que se insinúan en los límites del dibujo de Duchamp se corresponden, como se ha dicho, con los de Washington y Lincoln, la alusión a estos personajes estaría también justificada. Puesto que Washington fue el ideólogo de la bandera, así como el primer presidente de los Estados Unidos tras vencer a los colonos; Lincoln, por su parte, fue el encargado de mantener la unidad de los estados tras una de las contiendas más duras libradas en los Estados Unidos y, si bien se le recuerda como el presidente que abolió la esclavitud, este objetivo fue más bien la excusa para conseguir el apoyo necesario, tanto interno como externo, para la unificación. A nivel formal volvemos a encontrarnos con el uso del perfil silueteado como retrato, cuya particularidad aquí sería, no obstante, su indefinición. Es así que este emerge de manera un tanto informe, como resultado de un ejercicio de antropomorfización del dibujo de la costa. Por un lado se antropomorfizan los límites del estado, por otro se identifican, siendo que este reconocimiento tiene que ver, a su vez, con la difusión simbólica de los perfiles (a través, por ejemplo, de monedas o billetes). Es necesario reparar nuevamente en el uso de la metonimia (autor por obra); la conformación de los estados es obra de ambos presidentes, por lo que territorio y artífices de la construcción de dicha frontera aparecen solapados.

No hay que pasar por alto tampoco el “gran” ejercicio escultórico (de 5,17 km<sup>2</sup>) culminado el 31 de octubre de 1941 en el monte Rushmore. Nos referimos al Mount Rushmore National Memorial, en el que



Fig. 2. Una de las ilustraciones populares de la época de Betsy Griscom Ross cosiendo la bandera.

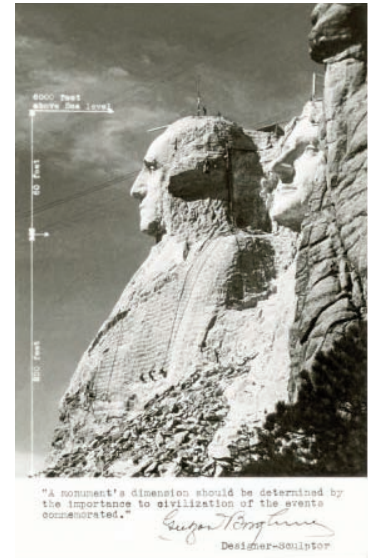


Fig. 3. Mount Rushmore National Memorial (1941).

<sup>32</sup> En <http://www.ushistory.org>. [Consulta: 25 de noviembre de 2013]. El subrayado es mío.

bajo las premisas de la representación mimética tradicional se excavaron en la montaña de granito los bustos de los presidentes estadounidenses que representan los primeros ciento cincuenta años de la historia de la nación (George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln). La obra “faraónica”, en la que se emplearon diez años de trabajo a manos de unos cuatrocientos trabajadores, resultó además bastante controvertida por realizarse sobre un monte considerado sagrado para los indios lakotas. El 4 de julio de 1943, fecha para la que se realiza el encargo a Duchamp, estaría muy próximo a la inauguración del memorial, por lo que no resulta tampoco descartable un guiño en el uso que este hace de los perfiles de Washington y Lincoln –además, la disposición en el monte Rushmore se abre y se cierra con ellos– al situarlos sobre el “terreno” del mapa; unos perfiles que superarían con creces el tamaño de la montaña (fig. 3) para ocupar literalmente toda la superficie nacional y contruados, eso sí, mediante un trapo sucio. El asunto en sí es bastante complejo ya de partida, puesto que hablamos de un monumento, un memorial concretamente, que se inscribe sobre el propio territorio, labrando la historia desde el acto de producir huella. El rastro generado moldea, pero también demarca, una acción tampoco muy alejada, aunque más rotunda y duradera, del acto de enarbolar una bandera para señalar el terreno conquistado. Los rostros en la montaña colocan al hombre blanco sobre el terreno, extrayendo su imagen de la roca socavada, pero y también se dibujan sobre el horizonte (proyectan un horizonte). Esta excavación en el paisaje nada tiene de arqueológica, sino que más bien dinamita, y esto fue literal, el pasado anterior, para, desde la *tabula rasa*, imponer y legitimar su memoria, perpetuándola sobre un terreno sentenciado a ser borrado para surgir siempre como nuevo.

La obra de Duchamp resulta, por tanto, todo menos inocente. Su homenaje al Día de la Independencia se remonta a esa bandera símbolo de la independencia con sus trece estrellas, siendo precisamente estas las que dispersa por toda su superficie, alejándolas de la agrupación del conjunto y de paso, de cualquier tipo de orden. Por añadidura, los clavos-alfileres sobre las que están colocadas nos recuerdan también al tipo de demarcación usada en los mapas militares para señalar las conquistas efectuadas. De tal manera que lo que se estaría minando es el sentido de unidad culturalmente construido y reforzado desde la simbología establecida, en este caso aglutinada en torno a una bandera; donde la unificación no es fruto del consenso, sino que la alianza es forzada y sellada a través del derramamiento de sangre. Resultado de un similar procedimiento, las trece barras rojas intercaladas con blanco han perdido su “forma” para convertirse en una masa “informe”<sup>33</sup> donde el espacio blanco, símbolo de la libertad, ha desaparecido. Desde este punto de vista, la mancha roja de sangre seca se podría corresponder, como hemos visto antes, con el rojo de la *peau* de los nativos, o desde otra perspectiva y en palabras del propio G. Washington, con “el rojo de nuestra madre patria”, ya que la bandera inglesa es roja<sup>34</sup>. Así, en un doble sentido, separa de los nativos invadidos y despojados de la “madre tierra” y separa del colonizador. En cualquier caso, en la operación efectuada por Duchamp se descolocan claramente los significantes y sus correspondientes significados, desestructurando el relato “mítico” que envuelve a la bandera, para presentar una versión menos edulcorada y artificiosa de los hechos, “forzando al límite el artificio o llevándonos a la ruina...”

Podemos señalar varias estrategias que estarían operando: una, deconstruir lo que culturalmente para los estadounidenses es un símbolo histórico que constata su momento fundacional como estado; esto se lleva a cabo a través de la deformación (lo informe), el desorden y la suciedad, es decir, volviéndola abyecta; y dos, colocar una alegoría allí donde operaba un mito, en la que se incluiría al Otro –tanto la mujer como el indígena– del que no se habla –y que además no tiene voz, no se le deja voz– por medio de la huella (la sangre). Dicha sangre se muestra desde el fragmento, un desecho lejano y omitido que emerge a la superficie para fisurar el monumento.

<sup>33</sup> Lo entendemos en el sentido bataillano de “lo informe”.

<sup>34</sup> La bandera del Reino Unido surge de la mezcla de banderas de Inglaterra, Escocia e Irlanda. La de Inglaterra (St. George’s Cross) presenta una cruz roja sobre fondo blanco. Por otro lado, la Marina británica (Royal Navy) organizaba la flota hasta 1864 en función de los colores de la bandera, en la que el escuadrón rojo era el más poderoso.

Duchamp incluye aquí, al igual que en otras de sus obras –la más representativa es *La fuente* (1917)–, la maniobra del giro. En este caso es de 90 ° en lugar de los 180 ° con los que hace girar el más famoso de sus *ready-mades*. Los giros, al igual que lo cóncavo y lo convexo, o por seguir con el urinario, el receptáculo que es a su vez fuente (recibe y da), marcan un modo de hacer reiterado en la praxis de Duchamp, donde dichos replanteamientos obedecen a un mismo tipo de presupuestos: el cuestionamiento del régimen de visión y percepción occidental; una problemática que arranca con el cubismo, pero que Duchamp planteará sobre la base de otras estrategias técnicas (podríamos detectar la reelaboración de estrategias cubistas también a través del collage, con el uso del trapo). La apertura de esta pregunta afecta, a su vez, a cuestiones de género, o en este caso también de identidad nacional y de memoria histórica. Lo particular aquí es que es la imagen misma la que le sirve para cuestionar el régimen de visión, por lo que podríamos hablar de montaje y, en este sentido, de imagen dialéctica. Para Benjamin, el montaje conseguiría actuar contra la ilusión cuando se evidencia el artificio<sup>35</sup>, por lo que puede ser una de las estrategias para hacer funcionar la imagen dialéctica, cruzando o yuxtaponiendo pares binarios de signos (lingüísticos), como historia/naturaleza, donde se cruzarían direcciones<sup>36</sup>. De hecho, esta imagen dialéctica podría también hacer uso de imágenes arcaicas para identificar aquello que es históricamente nuevo en la “naturaleza” de las mercancías<sup>37</sup>, lo cual parece asimilarse bastante a los mecanismos que operan en *Alegoría de género*.

Volviendo sobre el título mismo y sobre la idea de hablar de otro modo sobre el género o hablar del otro género y, tal como habíamos señalado, si contemplamos el *drap-peau* como la sábana o trapo (higiénico), la mancha que recuerda a la sangre podría reexpedirnos tanto a la menstruación como a la pérdida de virginidad. Desde esta última la analogía apuntaría hacia el terreno virgen violado, o tal vez, más en la línea de la broma (deslizada) duchampiana, a la exhibición de la “honra”. La bandera como símbolo del país y su identidad nacional establecería, por deslizamiento, un paralelismo con el himen (tela-piel) como señal de la honra conservada que se relaciona con una identidad socializada relativa a la limpieza-pureza que conlleva la virginidad, y que sitúa al sujeto (femenino) dentro del orden social. El paño (o la sábana nupcial) que se muestra en algunas culturas con la mancha de la sangre exhibe la pérdida de la virginidad, una pérdida que ha sido previamente legalizada en la unión matrimonial. De tal manera que el izado del trapo o la sábana refuerza el orden social, pero y he ahí lo análogo: señala una conquista del terreno virgen, la frontera-himen traspasada. El símil no sería gratuito<sup>38</sup>, puesto que el hecho de retomar la antigua bandera, de trece estrellas, hace patente la alusión a una unión histórica (en este caso entre estados) igualmente legalizada desde el poder, aunque forzada y con derramamiento de sangre incluido; donde dicha sangre no es, sin embargo, considerada como resultado de la violencia perpetrada, en tanto que la unión se veía luego camuflada por el festejo de la anexión (festejo que se sigue perpetuando en el calendario cada Cuatro de Julio). En el deslizamiento metonímico que se lleva a cabo, esta unión entre estados aludiría a la unión matrimonial y a la sábana con sangre izada como señal de honra, donde igualmente la sangre tampoco implica un daño –más bien lo obvia, es una sangre sin herida– sino que señala la unión legalizada, equiparándola así a las llevadas a cabo desde el estado y donde la violencia tanto física como simbólica es sometida a un acto de borrado. Subyace por tanto a toda esta elaboración el tema de la “conquista”, en ese doble sentido: sexual y política. Un tema este que reaparece múltiples veces como trama en Duchamp, tanto en su biografía como en su obra, encarnado en la figura del *célibataire*. De hecho, en su *Paysage fautif* (1946), dos años posterior, encontramos de nuevo un territorio “trazado” o “conquistado”, esta vez mediante su esperma. El paisaje *fautif* emerge así como una conquista “fallida”, “culpable”, generada desde la huella, desde la separación, desde el *écart*.

<sup>35</sup> BUCK-MORSS, 1995, p. 84.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>38</sup> Recordemos también que el día en que se “agregan” las estrellas en caso de que se hayan “unido nuevos estados es el Cuatro de Julio”.



Fig. 4. Perfil que aparecía en los *half-disme*, que parecía corresponderse con el de Martha Washington.

ción, al menos este mes, y mostrando su sangre menstrual, culturalmente asociada además al peor de los venenos<sup>40</sup>.

Nos quedaría por tratar una posibilidad más de lectura de la pieza. Como exponíamos al principio, aunque la idea era acercarnos a los dispositivos activados por Duchamp, a medida que nos adentramos en el misterioso collage, éste propulsa cierta atracción a desvelar cierto enigma que lo envuelve; y quedaba algún cabo suelto, como es el de la inscripción trasera. En un juego de letras muy similar al de *L.H.O.O.Q.* (1919) que coloca debajo de la Mona Lisa, en *Alegoría de género* escribe *S.D.T.R.H.DR.*<sup>41</sup>, y como comentamos no hay entre las notas publicadas de Duchamp ninguna referencia a esta inscripción. Lo único que podíamos era probar a pronunciar las letras en francés, siguiendo las pautas de otros juegos fonéticos<sup>42</sup> de los que sí quedó muestra del desarrollo en las notas. Guiándonos por un patrón similar nos quedaría algo así como *c'est de terrage d'air*. El término *terrage* es hoy día poco empleado, pero si nos remontamos al *Littre*, diccionario clásico del francés de 1880 y de uso corriente en la generación de Duchamp, encontramos varias entradas<sup>43</sup>. La primera de ellas se refiere a un derecho feudal por el que el señor de las tierras tiene derecho sobre lo allí producido. Justamente, en esta entrada aparece un uso antiguo del término en una especie de refrán popular: *Mieux [mieux] vault uns jaians qu'uns pages, et deux dismes que uns terrages*. Si reparamos en la segunda parte (valen más dos *dismes* que unos *terrages*) topamos con otra extraña coincidencia, los *dismes* eran también unas monedas estadouni-

<sup>39</sup> Nos remitimos en el empleo del concepto de lo abyecto a Kristeva siguiendo el hilo de lo analizado por Pabst, recordar, no obstante, brevemente la posición de Judith Butler para quien lo abyecto supone un espacio indisociable de la propia matriz normativa que lo produce: “esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales– el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión de autonomía y a la vida”, en Judith BUTLER, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós-Argentina, 2008, pp. 19-20. Otras teóricas del postfeminismo como Susan Bordon, Peggy Phelan o Karen Shimakawa se han acercado al concepto de lo abyecto para afrontar los análisis de los márgenes que perturban lo normativo.

<sup>40</sup> PABST, 1995, p. 353.

<sup>41</sup> Aparece en la descripción del Pompidou, como citábamos al principio, una misteriosa inscripción en la obra, *S.D.T.R.H.DR.* Siguiendo los modelos de los juegos de palabras y letras que aparecen en las notas de Duchamp, si leemos las letras con su pronunciación francesa resulta algo así como *c'est de terrage d'air*. En francés, el término *terrage* alude a un derecho feudal que tenían ciertos señores (terratenientes) de sustraer los productos de las tierras que estaban bajo su dominio. Pero también puede significar *épannage de terre sur une parcelle pour en accroître la fertilité ou augmenter l'épaisseur de terre arable*, es decir, una suerte de esparcimiento, expansión, de tierra sobre una parcela para aumentar la fertilidad del terreno. La *terrage* de aire puede leerse de múltiples maneras, incluyendo que air en francés alude también al espíritu (pensamos en el espíritu nacional). Dejamos al lector que establezca sus conexiones.

<sup>42</sup> El interés de Duchamp por los juegos de palabras, los dobles sentidos y los juegos también fonéticos se traslada a muchas de sus obras y anotaciones; recordemos también su admiración hacia el gran prestidigitador de la lengua francesa, el escritor Raymond Roussel que había causado gran impresión entre surrealistas y dadaístas y cuya influencia ha seguido extendiéndose entre los aficionados a “maquinar” con el lenguaje: los letristas o el OULIPO, por citar algunos.

<sup>43</sup> Émile LITTRÉ, “Terrage”, *Dictionnaire de la langue française*, París, L. Hachette, 1873-1874. Versión electrónica creada por François Gannaz [en línea], <http://www.littre.org/definition/terrage> [Consulta: 25 de noviembre de 2013].

denses que se pusieron en circulación tras la fundación del Estado y en los que Washington acuñó el perfil de la primera dama, Martha Washington (fig. 4)<sup>44</sup>. Si volvemos con atención sobre la imagen parece, o hay bastantes posibilidades de que el perfil que varios de los análisis atribuyen a Lincoln se corresponda, en realidad, con el de *lady* Washington. Esta contrajo matrimonio con el presidente en segundas nupcias. De la primera relación le quedaban dos hijos –de los cuatro que tuvo–, y no tuvo, sin embargo, descendencia con Washington, por lo que no resulta, después de todo lo dicho, fuera de lugar el conectar la libertad reproductora de la que hablábamos, formulada a través de la regla como emancipadora, con la regla de la primera dama; siendo así aplicables a la anécdota muchos de los elementos señalados. Por otro lado, Martha Washington era una rica terrateniente que había heredado una verdadera fortuna de su relación anterior, por lo que también se especulaba en el momento sobre los beneficios que dicha alianza reportaba a George Washington<sup>45</sup>.

En la siguiente entrada del diccionario, *terrage* tiene que ver con rellenar, colmar el terreno para aumentar su fertilidad, y en términos político-militares consolidar el derecho (la propiedad) sobre un terreno; por lo que seguimos transitando por unos ámbitos muy similares y muy próximos a las reiteradas temáticas de Duchamp respecto a las relaciones matrimoniales y a los compromisos con la reproducción. La familia *ready-made* que elige Washington es similar, desde ahí, a la anexionada por Duchamp, una mujer que ya ha tenido hijos con otro.

La alegoría del género seguiría tendiendo sus hilos hacia los mismos lugares que solapan lo íntimo y lo político<sup>46</sup> y coloca a los Estados Unidos en el lugar de un estado reapropiado, “consolidado” a través de anexiones y con una historia igualmente fabricada, ya-hecha: *ready-made*. El *terrage* de aire evoca desde la sugerente multiplicidad de significados que aglutina un parejo despliegue de conexiones, donde lo que permanece siempre presente son las relaciones entre la tierra, los bienes (dinero mediante) y las mujeres, como capital intercambiable en las alianzas y fuerza reproductora.

Antropológicamente, como bien expuso Mauss<sup>47</sup>, las mujeres son los primeros bienes usados como intercambio entre tribus<sup>48</sup> y, también, en las invasiones y colonizaciones constituyen el “terreno” a “ferti-

<sup>44</sup> Los *half-disme* (medio-disme) se acuñaron en 1792 por orden de G. Washington. Las leyendas cuentan que usó su propia vajilla de plata (el ajuar) para acuñar los primeros. Hay también disparidad en cuanto al retrato de la “Libertad” que aparece de perfil, que para muchos se correspondería con el de su esposa Martha Washington; otras fuentes hablan directamente de que el perfil es el de la primera dama. Su imagen aparecía ya en otras monedas anteriores y será también usada en billetes.

<sup>45</sup> Por lo que nos remite a un matrimonio donde dicha alianza implica además una transacción económica pero también política y de “uso de la tierra”. Como desde la antropología señala Leach: “Las reciprocidades de las obligaciones de parentesco no son meramente símbolos de alianza, también son transacciones económicas, transacciones políticas, concesiones de derechos de domicilio y uso de tierras. No es posible dar un cuadro útil de “cómo funciona un sistema de parentesco” sin considerar simultáneamente todos estos aspectos de la organización de parentesco”. Leach (1971), citado en Gayle RUBIN, *El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo*, México, Nueva Antropología, 1986, vol. VIII, pp. 60-61 [en línea], <http://omegalfa.es/buscador.php>. [Consulta: 30 de octubre de 2013].

<sup>46</sup> Opto por esta categoría porque se desmarcaba de la dicotomía privado/público que aparentemente nos remite a una cuestión de propiedad y de derechos (de ley) más obvia. Entre la intimidad y lo íntimo vuelvo a realizar otra elección, fundamentada en que la intimidad vuelve a articular una reificación de lo designado, mientras que lo íntimo nos permite hablar de una relación, de un espacio relacional –aquí me acojo a lo enunciado por Foessel–. Sin embargo, dicha terminología tampoco parece acabar de completar, o de ser del todo precisa para los planteamientos. Para mayor precisión del uso de ambos vocablos y sus problemáticas consultar Ana POL., *Poéticas desde el trauma y los afectos. Articulaciones de otras voces [auto]biográficas entre-guerras*, Tesis doctoral dirigida por Tonia Raquejo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015 [en línea], <http://eprints.ucm.es/30670/> [Consulta: 18 de enero de 2016].

<sup>47</sup> Marcel MAUSS, *El ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Buenos Aires, Katz, 2010 [1925].

<sup>48</sup> Como revisa Gayle Rubin: “No es difícil, ciertamente, hallar ejemplos etnográficos e históricos del tráfico de mujeres. Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo “primitivo”, esas prácticas parecen simplemente volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades más “civilizadas”. Desde luego, también hay tráfico de hombres, pero como esclavos, campeones de atletismo, siervos o alguna otra categoría social catastrófica, no como hombres. Las mujeres son objeto de transacción como esclavas, siervas y prostitutas, pero también simplemente como mujeres”, en RUBIN, 1986, pp. 23-24.

lizar” o ultrajar por el enemigo (mediante la violación) para consolidar –hacer sólida– la conquista y/o visibilizar su poder. La consolidación por medio del aire es, desde esta perspectiva, una clara paradoja que consigue tejer hábilmente la ironía. El aire, a su vez, vuelve sobre la idea de *inframine*: contactos, separaciones, anexiones.

De una manera u otra, en cualquiera de las formas en las que la obra reexpide los significados, estos se multiplican y construyen un terreno ambiguo donde el mayor mérito proviene de la superposición de los términos que operan en la imagen. Donde dicha superposición incide, de manera especial, en la correlación que se entabla entre la esfera política y la íntima, no estando nunca separadas, sino en continuo deslizamiento y apareciendo en ambos juegos de poder que se ejercen mediante unos usos simbólicos y unas terminologías análogas. La intimidad se acoge a unas leyes y a unas “reglas” que aparecen veladas (cubiertas por la gasa), enmascaradas por una “independencia” celebrativa; pero donde lo que descansa bajo esa sábana *drap-peau* es un lecho que, como el de *Procusto*, nos recorta, estira o anexiona a su antojo, conveniencia y en su “beneficio”.

**ANA POL** es licenciada en Bellas Artes (Universidad de Salamanca) y Antropología (Universidad Autónoma de Madrid). Doctora en Bellas Artes con la tesis “Poéticas desde el trauma y los afectos. Articulaciones de otras voces [auto]biográficas *entre-guerras*” (Universidad Complutense de Madrid). Su investigación artística se despliega en torno al trauma y los afectos en las praxis artísticas y sus implicaciones en el acto creativo. Es profesora en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca desde el año 2006..

Email: [anapol@usal.es](mailto:anapol@usal.es)